

50/NA 8670 - 110

JAHRBUCH  
DES  
HISTORISCHEN VEREINS  
DILLINGEN  
AN DER DONAU

110. Jahrgang 2009

UB Augsburg



08800005084106

Universitätsbibliothek  
Augsburg



0000057815

Dillingen an der Donau 2010

---

Verlag des Vereins

# Pfingstillusionen

## Christoph Thomas Scheffler, Jean Jouvenet und Cosmas Damian Asam

von Peter Stoll

Als es an die Ausmalung der ab den Jahren 1732 neu errichteten Kirche von Unterliezheim ging, einer Propstei des Benediktinerstifts St. Ulrich und Afra in Augsburg, konzipierte man für die den Raum beherrschenden Gewölbeflächen in Chor und Langhaus ein heils- und regionalgeschichtliche Aspekte kombinierendes Programm. Es beginnt im Chor mit der Geburt Christi, bei der das von Engeln getragene Kreuz bereits die Passion vergegenwärtigt, und setzt sich im Langhaus dergestalt fort, dass die Auferstehung im Osten und das Pfingstgeschehen im Westen ein großes mehransichtiges Fresko mit Gründung, Aufhebung und Wiedererrichtung des Klosters in ihre Mitte nehmen: Unterliezheim und seine Geschichte werden damit gewissermaßen in das Heilsgeschehen eingebunden.

### I.

Eine Besonderheit der von Christoph Thomas Scheffler 1733 signierten Langhausausmalung<sup>1</sup> besteht darin, dass man sich dazu entschloss, einen Teil der Pfingstdarstellung aus dem westlichsten Langhausjoch nach unten zu verlagern, in die oberhalb des Gesimses befindliche Zone der das Kirchenschiff nach Westen hin abschließenden Wand und damit unmittelbar

---

1 Eine Kartusche an der gemalten westlichen Rahmenleiste des zentralen Langhausfreskos trägt die Inschrift »C. T. [ligiert] Scheffler. inven. et pinx. 1733.« Der zuletzt erschienene Kirchenführer gibt 1733–1737 als Entstehungszeit der Ausmalung an (Ingrid MAYERSHOFER: Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Leonhard Unterliezheim, Höchstädt 1999, S. 3). Scheffler schuf für Unterliezheim daneben mehrere Altarbilder sowie (heute größtenteils stark überarbeitete) Fresken in den beiden Friedhofskapellen. Noch relativ gut erkennbar ist seine Handschrift in den Wandfresken der heute als Kriegerdenkmal gestalteten Totenkapelle. Sie zeigen die vier letzten Dinge: Himmel (erlöste Seele), Gericht (Posaune und Auferstehender), Tod, Hölle (verdammte Seele).





*Abb. 1: Chr. Th. Scheffler, Pfingsten, Unterliezheim, Pfarr- und Wallfahrtskirche  
(Photo: Autor)*

über die Orgel. Dies bot dem Freskanten Gelegenheit für eine der bemerkenswertesten malerischen Illusionen in einem süddeutschen Kirchenraum: Wenn sich der Besucher der Kirche, knapp vor dem Chorbogen stehend, nach Westen umwendet, täuscht die Malerei auf nahezu perfekte Weise vor, dass über dem Gesims eine von Engeln umschwebte apsisartige Architektur empor wächst, vor der sich Maria und die Jünger versammelt haben (Abb. 1). Das besonders Erstaunliche daran ist, dass diese vertikale Aufrichtung zustande kommt, obwohl die Pfingstdarstellung teils an die Wand über der Orgel, teils an die Decke des westlichen Gewölbejochs gemalt ist und man dementsprechend annehmen müsste, dass das Aufeinandertreffen von Wand und Decke zu einem Bruch der Illusion führen müsste, etwa zu einem Nach-vorne-Kippen des oberen Bereiches. Doch nicht nur dieser Bruch bleibt aus, es ist dem Betrachter nicht einmal möglich, eine Nahtstelle zwischen Wand und Decke auszumachen; und dies beruht darauf, dass der Raumabschluss, den der Betrachter wahrzunehmen glaubt und der auch der architektonischen Logik des Kirchenschiffes entspricht – ein Gewölbe in Form einer Korbbogentonne trifft in rechtem Winkel auf die westliche Abschlusswand –, dass dieser Raumabschluss teilweise in dieser Form nicht existiert: In Wirklichkeit steigt die Westwand in ihrem mittleren Bereich eben nicht orthogonal bis zur Decke empor; vielmehr vermittelt hier eine bogenförmige Wölbung zwischen Wand und



Abb. 2: Chr. Th. Scheffler, Pfingsten, Ausschnitt, Unterliezheim (Photo: Autor)

Decke. Es verhält sich also insgesamt so, dass der zu erwartende und nahe liegendste Raumabschluss abgeändert ist, um so die überzeugende Gestaltung der vertikalen Achse aus gemalter Apsis und Figuren zu erlauben; und dass Scheffler dann mit malerischen Mitteln den Raumabschluss, der den Erwartungen entspricht, gewissermaßen wiederherstellt. Somit ergibt sich eine besondere Art der Architekturillusion, die nicht darauf abzielt, den Betrachter durch spektakuläre Raumerweiterung zu verblüffen (verblüfft wird er durch das, was sich vor der Abschlusswand abspielt), sondern nur den Raumabschluss imaginiert, den der Betrachter ohnehin an dieser Stelle des Raumes erwartet, der aber wegen der angestrebten illusionistischen Wirkung der Apsis und der Figuren so baulich nicht realisiert werden konnte. Die tatsächliche bauliche Gestaltung des westlichen Abschlusses des Kirchenschiffes in der oberen Zone ist selbst dann schwer erkennbar, wenn man sich in der Kirche befindet, und lässt sich dementsprechend in der Zweidimensionalität einer Abbildung so gut wie überhaupt nicht wiedergeben. Einen gewissen Eindruck mag Abb. 2 vermitteln mit dem Blick auf die Übergangszone westliche Abschlusswand/Decke von der Orgelempore aus; eine Abbildung, die zugleich nachdrücklich vor Augen führt, dass das Pfingstfresko für die angemessene Wirkung auf einen ganz bestimmten Betrachterstandpunkt angewiesen ist und es ansonsten zu mehr oder weniger entstellenden Verzerrungen kommt. Woll-

te man an Schefflers Leistung neben dieser starken Abhängigkeit des Freskos vom Betrachterstandpunkt etwas kritisieren, so vielleicht den Umstand, dass man von der die Apsis bekrönenden Kalotte eigentlich erwarten würde, dass sie sich dachartig über Maria und die Apostel wölbt und von dem für das Pfingstfresko geeignetsten Standpunkt aus dem Betrachter nur in schräger Untersicht Einblick gewährt. Tatsächlich bietet sie sich dem Betrachter aber in frontaler Aufsicht, als sei sie mehr oder weniger senkrecht auf dem Unterbau aufgesetzt und würde sich nicht nach oben, sondern nach hinten wölben. Freilich beeinträchtigt dies die Wirkung des Freskos insofern nur gering, als ein Großteil der kassettierten Innenseite der Kalotte von der Heilig-Geist-Gloriole verdeckt wird.

Stellt man sich nun die Frage, ob sich eventuell andernorts Wandmalereien ausmachen lassen, die Schefflers virtuosem Pfingstfest in Unterliezheim von der Konzeption her verwandt sind, so wird man nicht umhin können, zunächst auf einen Kirchenbau hinzuweisen, dessen Erwähnung man in Zusammenhang mit der süddeutschen Kunst des Spätbarock vielleicht nicht unbedingt erwarten würde, nämlich die Chapelle royale des Schlosses von Versailles. Einen Bezug zu Unterliezheim stellt bereits das trinitarisch-heilsgeschichtliche Programm der in den Jahren 1708–1710 von drei Künstlern ausgeführten Gewölbemalereien her, kommen doch auch hier Auferstehung (Charles de La Fosse; Apsis) und Pfingstfest (Jean Jouvenet; königliche Empore) zur Darstellung und weist auch das zentrale Gemälde von Antoine Coypel (Gottvater gibt das Versprechen, den Messias auszusenden; Langhaus) eine thematische Überschneidung mit dem Unterliezheimer Chorgewölbe auf: Schefflers Anbetung der Hirten wird bekrönt von Gottvater, der, mit dem Szepter auf den von der Schlange umfangenen Erdball weisend und Engel mit einem Kreuz aussendend, ebenfalls im Begriff ist, das Erlösungswerk zu initiieren. Die eigentlich erstaunliche Parallele zwischen Versailles und Unterliezheim besteht freilich darin, dass Jouvenet bei seinem als Wandmalerei in Öl ausgeführten Pfingstfest (Abb. 3)<sup>2</sup> ganz ähnlich wie Scheffler die westliche Abschlusswand über der Empore und das darüberliegende Gewölbejoch zu einem gemeinsamen Illusions-

2 Zu Jouvenets Pfingstdarstellung allgemein vgl. Antoine SCHNAPPER: Jean Jouvenet (1644 – 1717) et la peinture d'histoire à Paris, Paris 1974, S. 123 ff., S. 217. Zur politischen Dimension des Pfingstthemas in Versailles vgl. Martin SCHIEDER: Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime, Berlin 1997 (Berliner Schriften zur Kunst; 9), S. 80: »Dadurch daß der Heilige Geist in Gestalt einer Taube über der königlichen Tribüne erscheint, wurde auf den Sacre du roi angespielt, die Krönungszeremonie, in deren Verlauf der König – wie erstmals Ludwig der Heilige – mit geweihtem Öl aus der Heiligen Ampulle gesalbt worden ist. Das Gefäß hatte nach der Legende eine Taube vom Himmel gebracht, als Chlodwig, der erste christliche Herrscher Frankreichs, vom heiligen Remigius getauft worden war.«



Abb. 3: J. Jouvenet, Pfingsten, Versailles, Chapelle Royale (aus: M. Schieder, *Jenseits der Aufklärung*, Berlin 1997)

raum zusammenfasst, indem die Wandzone für die Versammlung der Jünger und Mariens, die Gewölbezone hingegen für die von Engeln umgebene Hl.-Geist-Gloriole genutzt wird. Und diese Parallele bleibt auch dann erstaunlich, wenn man bei näherer Betrachtung feststellt, dass die figuralen Einzelheiten wenig signifikante Gemeinsamkeiten aufweisen und dass es darüber hinaus grundlegende konzeptionelle Unterschiede gibt. So ist in Versailles etwa das Tonnengewölbe in diesem Joch ohne Stichkappen bis zum Gesims herabgezogen, was dem Maler zusätzlich seitliche Standflächen für Zeugen des Pfingstgeschehens gibt und insgesamt zu einem halbkreisartigen oder dreiflügeligen Figurenensemble im unteren Bereich führt. So gibt es in Versailles kein Wand- und Deckenzone verschleifendes architektonisches Element wie Schefflers Apsis und ist insgesamt der stupende Höhenzug, der sich bei Scheffler entwickelt, weit weniger entwickelt (auch das Schweben der Engel über den irdischen Beobachtern ist bei Jouvenet illusionistisch weniger überzeugend gestaltet). Und nicht zuletzt geht es in Versailles um eine andere Art der Illusion: Jouvenet negiert die Wände und gibt den realen Raum erweiternde Ausblicke auf den freien Himmel und auf jenseits des gebauten Raumes befindliche Architekturen, verlagert das Pfingstfest also weitgehend nach draußen bzw. an die Schwelle zwischen gemaltem und gebautem Raum. Scheffler hingegen erweitert bzw. öffnet den Kirchenraum mit den Mitteln der Illusionsmalerei nur ansatzweise und ist vielmehr darum bemüht, diesen Raum abzuschließen und das

Geschehen in diesen Raum hereinzuholen – eine Aufgabe, für die seine mit präziser Zeichnung und ausgesprochen plastischer Formgebung arbeitende Malweise geradezu prädestiniert ist.

So scheint in Unterliezheim zwar an der Westwand ein der Wölbung der Korbbogentonne folgender lünettenartiger Fensterausbruch vorgetäuscht, doch bietet sich dem Betrachter kaum Gelegenheit, in diese jenseits des realen Raumes liegende Region vorzudringen, denn das Fenster wird geradezu systematisch wieder zugebaut, besonders nachdrücklich durch die erwähnte Apsis. Indem diese Apsis den oberen Fensterrand überschneidend in die Deckenzone emporsteigt, wird sie eindeutig im real gebauten Kirchenraum angesiedelt, nicht in einem imaginären Raum dahinter. Das, was sich in Unterliezheim seitlich der Apsis abspielt, unterstützt diese Illusion der Präsenz im Kirchenraum, denn die Apostel und Jünger drängen sich unmittelbar vor dem Fenster, direkt unterhalb der Fensterlaibung oder in einigen Fällen knapp jenseits der Fensteröffnung, so dass durch diese Platzierung und durch die wenigen sichtbaren Flecken blauen Himmels zwar einerseits angedeutet wird, dass es prinzipiell einen Fensterdurchbruch und einen Raum jenseits davon gibt (offenbar freier, nicht umbauter Raum), andererseits aber klar das Bestreben kenntlich wird, das Geschehen innerhalb des Kirchenraumes zu belassen. Und auch bei der Gestaltung des Gewölbes vermeidet Scheffler eine Erweiterung des Raumes, sei es in Form einer Scheinarchitektur oder eines Deckendurchbruchs zum freien Himmel: Die Malerei erweckt vielmehr den Eindruck, als befände sich auch die die Apsis bekrönende Kalotte samt Engelreigen und Wolkenkranz unterhalb der mit Brokatornamentik verzierten Decke im Kirchenraum. Die knapp vor dem Fenster platzierte und gleichzeitig weit über die Fensteröffnung hinaus nach oben strebende Apsis suggeriert höchstens anstelle der flachen Korbbogentonne, wie sie gebaut ist, eine Art Muldengewölbe und damit eine leichte Ausbuchtung des Raumes nach oben durch die Malerei. Das auf diese Weise entstehende geradezu intime räumliche Ambiente erlaubt es Scheffler darüber hinaus, den heiligen Geist in seinem Strahlenkranz besonders intensiv als Lichtquelle oder Leuchtkörper erlebbar zu machen. Das Spiel von Licht und Schatten auf den die Hl.-Geist-Gloriole umgebenden Wolken und Engeln gehört insbesondere mit den aus bräunlichem Wolkengrund fast magisch herausleuchtenden Blau- und Grüntönen sicher zu den koloristisch reizvollsten Partien der Unterliezheimer Fresken (Abb. 4).

Wirft man hier nun einen vergleichenden Blick auf die entsprechende Gewölbezone in Versailles, so ist einschränkend zu bemerken, dass zumindest in den seitlichen Bereichen auch hier ein gewisser Raumabschluss stattfindet, indem sich die Engel und die sie hinterfangenden dunklen Wolken tief herabgesenkt haben und sich knapp unterhalb der Deckenöff-



Abb. 4: Chr. Th. Scheffler, Pfingsten, Ausschnitt, Unterliezheim (Photo: Autor)

nung zu befinden scheinen (wodurch sich auch bei Jouvenet reizvolle Licht-Schatten-Effekte ergeben). Der bei Scheffler präsente Eindruck eines gemauerten Raumabschlusses wird freilich vermieden, und die Platzierung der Geisttaube auf beiden Fresken fügt sich wieder sehr gut in die Grundtendenz Raumöffnung (Jouvenet) – Raumschließung (Scheffler): Bei Jouvenet schwebt sie vor durchlichteten Himmel, bei Scheffler ist sie sogar durch zwei Raumschalen (Kirchendecke, Apsiskalotte) vom Himmel getrennt.

## II.

Es ist ausgesprochen verlockend, Schefflers Unterliezheimer Pfingstfresko als Auseinandersetzung mit dem Jouvenetschen Vorbild zu verstehen; ja, die Art und Weise, wie an beiden Orten die über einer Empore zur Verfügung stehenden Wandflächen genutzt werden, um dasselbe Thema zu gestalten, machen es fast unmöglich, dieser Versuchung nicht zu erliegen. Man muss sich dann freilich in aller Deutlichkeit vor Augen halten, dass den bislang bekannten biographischen Dokumenten keinerlei Anhaltspunkte für einen Aufenthalt Schefflers in Frankreich zu entnehmen sind und dass Frankreich im Gegensatz etwa zu Italien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sicher nicht zu den bevorzugten Zielen süddeutscher Freskant<sup>en</sup> zählte, die um die Erweiterung ihres Horizonts bemüht waren;





Abb. 5: C. D. Asam, Fresko. Blick auf Hochaltar und Orgelempore, Mannheim, Schloßkirche (aus: F. Werner, *Die kurfürstliche Residenz zu Mannheim*, Worms 2006)

selbst dem Argument, Scheffler könnte Jouvenets Bilderfindung über Druckgraphik kennen gelernt haben, kann man derzeit nur eingeschränkte Stichhaltigkeit zuerkennen, da die Literatur zu Jouvenet bzw. zur malerischen Ausstattung der Chapelle royale<sup>3</sup> eine solche Druckgraphik nicht verzeichnet und außerdem eine klare räumliche Vorstellung von Jouvenets Emporenausmalung über Druck-

graphik sicher nicht leicht zu vermitteln ist. Auch die Annahme, der Unterliezheimer Prior Coelestin Mayr als Auftraggeber der Fresken könnte das Bindeglied zwischen Jouvenet und Scheffler darstellen, lässt sich derzeit nicht untermauern: Zwar nahm der hochgebildete Benediktiner, der vor seiner Tätigkeit in Unterliezheim wichtige Ämter an der Universität Salzburg innegehabt hatte und 1735 zum Abt des Augsburger Reichsstifts gewählt wurde, vermutlich maßgeblichen Einfluss auf das Programm der Ausmalung, aber es liegen keine Indizien dafür vor, dass er die Chapelle royale aus eigener Anschauung kannte und Scheffler – wie auch immer geartete – Anregungen vermittelte.

Während man im Fall der Chapelle royale also derzeit bestenfalls konstatieren kann, dass das dortige Pfingstgemälde zwar zu einem Vergleich mit Unterliezheim herausfordert, dass ansonsten aber keine Anhaltspunkte für eine tatsächliche Einflussnahme vorliegen, gibt es ein weiteres Pfingstfres-

3 Siehe z. B. Alexandre MARAL: »La chapelle royale de Versailles : programme iconographique«, in: *Revue de l'art* 132 (2001), S. 29 – 42.

ko, dessen strukturelle Verwandtschaft mit Unterliezheim vielleicht auf den ersten Blick nicht ganz so frappant ist, das aber ebenfalls an der Abschlusswand einer Orgelempore angebracht ist und dessen Kenntnis bei Scheffler nun mit einiger Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt werden kann: Die Rede ist von dem Fresko, das Cosmas Damian Asam im Auftrag des pfälzischen Kurfürsten Karl III. Philipp 1728 in der Schlosskirche von Mannheim an die Abschlusswand der Orgelempore gemalt hatte, die sich hier allerdings ungewöhnlicherweise im Osten des Kirchenraumes oberhalb des Hochaltares öffnet (Abb. 5 – 7).<sup>4</sup> Ob Asams seinerseits die Möglichkeit gehabt hätte, sich von Jouvenets Erfindung anregen zu lassen, muss wieder offen bleiben. Dass jedoch Scheffler das von seinem Wohnsitz Augsburg weit entfernte Fresko Asams gekannt hat, liegt deswegen nahe, weil er zusammen mit seinem Bruder Felix Anton 1728/1729<sup>5</sup> im ca. 25 km nördlich von Mannheim gelegenen Worms Fresken im dortigen Bischofshof malte (damit also für den Bruder des pfälzischen Kurfürsten tätig war, den u. a. mit der Wormser Bischofswürde betrauten Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg): Scheffler muss dabei auf der Hin- und Rückreise durch Mannheim gekommen sein und wird sich sicher für die eben entstandenen Fresken des berühmten älteren Kollegen interessiert haben, dem er außerdem während mehrerer Jahre (ca. 1719–1722)<sup>6</sup> als Gehilfe zur Hand gegangen war.

Wenn man noch in Betracht zieht, dass dieses frühere Fresko in seiner Grunddisposition (eine die Horizontale betonende Figurenreihe im unteren Bereich, hinterfangen von einem Säulenaufbau) Verwandtschaft mit dem Pfingstfest in Unterliezheim aufweist, so ergeben sich Indizien genug,

- 4 Werner sieht sowohl in der baulichen Gestaltung der Mannheimer Schlosskirche als auch in der Wahl des Pfingstthemas einen bewussten Rückbezug auf die Heidelberger Heiliggeistkirche, die als Grablege und Hofkirche der pfälzischen Wittelsbacher an dem Ort diente, an dem sie residierten, ehe religiöse Auseinandersetzungen zur Verlegung der Residenz nach Mannheim führten; Ferdinand WERNER: Die kurfürstliche Residenz zu Mannheim, Worms 2006 (Beiträge zur Mannheimer Bau- und Architekturgeschichte; 4), S. 326 ff.
- 5 Wilhelm BRAUN (Christoph Thomas Scheffler. Ein Asamschüler, Stuttgart 1939) datiert in seiner Auflistung der vernichteten Fresken (S. 74) die Wormser Arbeiten ins Jahr 1728. Im Haupttext fährt Braun nach biographischen Angaben zum Jahr 1728 allerdings fort, Scheffler sei »im nächsten Jahr« in Worms tätig gewesen (S. 4f.). Ernst DUBOWY (»Felix Anton Scheffler. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts«, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 6 [1926], S. 91–280) belässt es bei der Rahmenangabe »1728 oder 1729«. Da Christoph Thomas noch 1727 an den Fresken der Jesuitenkirche von Ellwangen arbeitete, Worms in der Werkliste im Gesuch um Beisitz an den Magistrat der Stadt Augsburg nicht erwähnt wird (zitiert bei BRAUN, S. 97; genehmigt Juni 1728) und die Fresken der Brüder in der Kreuzherrenkirche von Neißa mit der Jahreszahl 1730 bezeichnet sind, ist dieser Rahmen plausibel.
- 6 BRAUN (wie Anm. 5), S. 3.



Abb. 6: C. D. Asam, *Pfingsten*, Mannheim, Schlosskirche (aus: F. Werner, *Die kurfürstliche Residenz zu Mannheim*, Worms 2006)

um zu vermuten, dass Scheffler mit dem Einbezug der Wandfläche eine wenige Jahre früher empfangene Anregung verarbeitete und vielleicht sogar bewusst in Wettstreit treten wollte mit einem Vorbild. Und man könnte sogar argumentieren, dass nicht nur die Emporen-, sondern auch die Langhausausmalung der Mannheimer Schlosskirche ihre Reflexe in Unterliezheim hinterlassen hat: Denn wenn Scheffler dort im zentralen Langhausfresko ein rechteckiges Bildfeld mit umlaufendem terrestrisch-architektonischem Streifen und zentralem Durchblick zum Himmel gestaltet, das dann Gelegenheit für mehrere Ansichtsseiten mit selbstständigen Szenen bietet, so greift er damit ein Schema auf, das sich damals bei den süddeutschen Freskanten erst durchzusetzen begann und dessen Anwendung wenige Jahre früher in Mannheim wohl als ausgesprochene Pionierleistung Asams anzusprechen ist. Zwar erinnert Asams vieransichtiges Langhausfresko in Osterhofen (1731/32) noch stärker an das Unterliezheimer Langhausfresko, insbesondere, was die Betonung architektonischer Elemente angeht, doch muss offen bleiben, ob Scheffler unmittelbar vor seiner Tätigkeit in Unterliezheim Gelegenheit zu einem Besuch in Osterhofen hatte.<sup>7</sup>

7 Scheffler modifiziert in Unterliezheim das auch von Asam angewandte Schema sogleich, indem er die figuralen Akzente in der umlaufenden Architektur nicht gleichmäßig verteilt und die Westansicht überhaupt frei von Figuren bleibt. Nicht zu verwechseln ist diese mehrere selbstständige Szenen kombinierende Mehransichtigkeit mit dem umlaufenden Streifen, dessen Figuren sämtliche einem Hauptgeschehen zugeordnet sind. Diesem Prin-

Erschwert wird der Vergleich zwischen Asams Mannheimer und Schefflers Unterliezheimer Fresken freilich dadurch, dass die in den Jahren 1720 ff. von Johann Clemens Froimont und Guillaume d'Hauberat errichtete Schlosskirche von Mannheim<sup>8</sup> im Zweiten Weltkrieg bis auf die Umfassungsmauern zerstört wurde und man sich gerade von dem Pfingstfresko heute nur noch eine sehr unzureichende Vorstellung machen kann. Asams Langhausfresko ist zumindest fotografisch einigermaßen gut dokumentiert<sup>9</sup> und wurde außerdem von Carolus Vocke im Zuge der Wiederaufbaumaßnahmen 1952–1956 rekonstruiert, so dass man sich auch heute noch von seiner Wirkung im Raum einen gewissen Eindruck verschaffen kann. In Bezug auf die Fresken der Orgelempore ist die Lage aber weniger günstig. Außer der Rückwand bemalte Asam hier die Flachdecke mit einer von musizierenden Engeln belebten Scheinkuppel (ein sowohl auf die Örtlichkeit Orgelempore als auch auf das Patrozinium Mariae Heimsuchung abgestimmter Bildgegenstand, da die Engel nach Ausweis eines Schriftbandes ein ›Magnificat‹ angestimmt haben). Während von diesem Fresko wenigstens eine gute Gesamtaufnahme existiert, die über die meisten Einzelheiten Aufschluss gibt, wurden vom Pfingstfresko an der Rückwand vor der Zerstörung offenbar nur die äußeren Partien wirklich befriedigend festgehalten (Abb. 7). Beigetragen zu dieser lückenhaften Überlieferung hat wohl u. a. der Umstand, dass die pyramidale Anordnung der Zeugen des Pfingstwunders zwar an sich eine vor dem Fresko platzierte Orgel berücksichtigt, dass aber trotzdem spätestens der Einbau einer neuen Orgel unter Nicolas Pigage 1773/74 dazu führte, dass die zentralen Figuren für den Betrachter von der Orgel teilweise verdeckt und schwer zu fotografieren waren.

Bereits aufgrund dieser unvollständigen Dokumentation hätte die Emporenausmalung zumindest nicht in vollem Umfang rekonstruiert werden können. Dass man auf ein solches Unterfangen ganz verzichten musste, ergab sich schließlich daraus, dass man die ursprüngliche architektonische Anlage der Ostpartie mit der sich über dem Altar öffnenden Orgelempore beim Wiederaufbau nicht berücksichtigte und dass statt dessen eine Abschlusswand bis zum Gewölbe hochgezogen wurde: So besteht heute nicht einmal mehr die Möglichkeit, wenigstens die Raumschale, für die

---

zip folgt z. B. Asams Fresko mit dem Gastmahl des hl. Gunther im Prälatensaal des Klosters Břevnov (1726/28).

- 8 Die Angaben zur Mannheimer Schlosskirche auf den folgenden Seiten nach WERNER (wie Anm. 4), S. 312 ff., sowie Hans HUTH: Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim, München 1982, Bd. 1, S. 358 ff.
- 9 Abbildungsmaterial zu den Fresken Asams in der Mannheimer Residenz (Schlosskirche, Rittersaal, Haupttreppenhaus) in der in Anm. 4 und 8 genannten Literatur sowie in Bruno BUSHART, Bernhard RUPPRECHT (Hrsg.): Cosmas Damian Asam, München 1986 (Ausstellungskatalog Aldersbach).



Abb. 7: C. D. Asam, *Pfingsten, Ausschnitt, Mannheim, Schloßkirche* (aus: F. Walter, *Das Mannheimer Schloß*, 2. Aufl., Karlsruhe 1927)

Asam seine Fresken geschaffen hatte, auf sich wirken zu lassen und bei dieser Gelegenheit zu versuchen, die Fresken in Gedanken auf diese Raumschale zu projizieren und auf diesem Weg wenigstens eine Ahnung davon zu bekommen, wie sie einst gewirkt haben müssen. Schwer zu beurteilen ist aufgrund dieser Bedingungen insbesondere auch, wie sich das Zusammenspiel der Schein-

kuppel an der Decke mit dem Wandfresko genau gestaltete bzw. wie es auf den Betrachter wirkte. Eine formal und inhaltlich so weitgehende Verschmelzung von Wand und Gewölbeabschnitt zu einem Bildganzen, wie Jouvenet sie in Versailles oder Scheffler sie in Unterliezheim vornahm, war in Mannheim aber offenbar nicht gegeben, allein schon deswegen, weil sich das Pfingstgeschehen in Mannheim ganz auf die Wandfläche konzentrierte und das ideelle Zentrum, die Geisttaube, nicht wie in Versailles und Unterliezheim in die Gewölbezone ausgelagert war. Ob Scheffler bei seiner Lösung in Unterliezheim allein vom Genius bzw. spontaner Inspiration geleitet wurde oder ob er tatsächlich nach seinem Mannheim-Aufenthalt in einer Art Wettstreit zeigen wollte, dass er die Aufgabe, aneinander angrenzende Wand- und Deckenflächen zu einem Ensemble zu verschmelzen, virtuoser als sein Lehrer lösen könne, bleibe dahingestellt.

Ein weiterer grundlegender konzeptueller Unterschied zwischen Asam und Scheffler ist anhand der erhaltenen Fotografien klarer zu fassen. Er ergibt sich dadurch, dass es in Mannheim die Absicht des Malers war, die Decke und Rückwand der Orgelempore zu negieren und den Blick in einen

jenseits der realen Architektur liegenden Illusionsraum zu führen, dass Asams auf Öffnung des gebauten Raumes abzielende Illusion dem Pfingstgemälde Jouvents also näher steht als der Lösung Schefflers, der, wie oben erläutert, den gebauten Raum vor allem schließt und das Geschehen innerhalb dieses Raumes ansiedelt. Während Jouvenet freilich einen illusionären Freiraum schafft, in dem der durch Wolken fragmentierten Architektur im Hintergrund eine vergleichsweise bescheidene Rolle zukommt, arbeitet Asam bei seiner Raumerweiterung vor allem mit architektonischen Elementen: An der Decke erfolgt sie durch eine Scheinkuppel, im Wandgemälde wird der Blick in einen tiefen und in seinen Dimensionen nur zu erahnenden Raum geführt. In diesem Raum schieben sich unmittelbar hinter Maria und den Jüngern kulissenartig von links und rechts zwei durch einen flachen Bogen verbundene mächtige Säulenhallen ins Bild, wobei im mittleren Durchblick etwas tiefer im Raum ein weiterer Bogen sichtbar wird (vom Kopf Mariens überschritten), dessen präzise Verortung und Funktionsbestimmung schwer fallen. Die Säulenhallen sind strukturell eng verwandt mit den ziborienartigen Anlagen, die unterhalb der Empore die Apsisnische für den Hochaltar flankieren; doch führte Asam hier nicht die von ihm vorgefundene reale Architektur im gemalten Raum fort, sondern es orientierte sich vielmehr Nicolas de Pigage an Asams Wandbild, als er nach 1770 den Altar-, Emporen- und Chorbogenbereich der Schlosskirche umgestaltet und dabei den ursprünglich geraden Abschluss des Raumes unterhalb der Orgelempore durch die bis zum Zweiten Weltkrieg bestehende, nach innen schwingende Altarwand ersetzte.

Die Anregungen für die Asamsche Architekturdisposition, die mit Jouvenets rudimentärer Architektur wenig zu tun hat und mit Schefflers Apsis nur insofern verwandt ist, als auch durch diese Apsis der Figurenfries am unteren Bildrand gewissermaßen überhöhend hinterfangen wird, sind in Italien zu suchen. Bereits Hanfstaengl<sup>10</sup> merkte an, dass die den Vorder- und Mittelgrund beherrschende Architektur auf Asams Pfingstbild von Andrea Pozzos Fresko in der Kalotte der Hochaltaraufsicht von S. Ignazio in Rom abgeleitet scheint (Chorausstattung 1685 ff.): ein Vorbild, das Asam aus eigener Anschauung und aus Pozzos Architekturtraktat kannte und dessen er sich in Mannheim umso eher entsinnen mochte, als auch diese Kalotte im oberen Bereich des Raumes angesiedelt ist und dort zwischen Gewölbe und Wand vermittelt, so dass ein dort angebrachtes Fresko sich funktional einem Wandgemälde zumindest annähert. Ob Asam auch Pozzos Fresko in der Kalotte der Hochaltaraufsicht von S. Francesco Saverio in Mondovì kannte (Ausmalung 1676 ff.), das weniger im Hinblick auf die Architektur als auf die pyramidale Konzentration der Figuren im unteren Bereich an die Mann-

10 Erika HANFSTAENGL: Cosmas Damian Asam, Diss., München 1939; zu Mannheim: S. 87 ff.



Abb. 8: L. Giordano, *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel*, Ausschnitt. Kupferstich eines Stiches von P. - A. Martini nach einer Vorlage von H. Robert (Photo: Autor)

heimer Lösung erinnert, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Ebenso wenig ist ein Aufenthalt in Neapel dokumentarisch belegt, bei dem er ein weiteres von Hanfstaengl in Vorschlag gebrachtes Vorbild für Mannheim kennenlernen könnte, Luca Giordanos Fresko an der Eingangswand der Chiesa dei Gerolamini (S. Filippo Neri; 1684) mit der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel (Abb. 8).<sup>11</sup> Da sich aber motivische Reflexe dieses berühmten Freskos auch in Osterhofen nachweisen lassen, ist die Annahme durchaus vertretbar, Asam habe dieses Fresko selbst gesehen und Anregungen daraus in Mannheim verarbeitet.<sup>12</sup> Neben Einzelmotiven wie dem bei

11 Der hier zu Illustrationszwecken verwendete Stich von Pietro-Antonio Martini nach einer Vorlage von Hubert Robert greift zwar an mehreren Stellen nachhaltig in Giordanos Erfindung ein, vermittelt aber im hier wiedergegebenen Ausschnitt die architektonische Anlage Giordanos zumindest in ihren Grundzügen zutreffend. Der Stich ist entnommen aus Jean Claude Richard DE SAINT NON: *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Bd. 1, Paris 1781, nach S. 108.

12 Vgl. Helene TROTTMANN: *Cosmas Damian Asam 1686 – 1739. Tradition und Innovation im malerischen Werk*, Nürnberg 1986 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 73), S. 47: »Daß Asam auch Giordanos großes Wandfresko der ›Vertreibung der Händler aus dem Tempel‹ in S. Filippo Neri kannte, beweist seine entsprechende Darstellung in

Giordano und Asam an ähnlicher Stelle links außen platzierten Zuschauer, der eine Balustrade erklommen hat und eine Säule umklammert (vgl. Abb. 7), stellen vor allem die pyramidale Bildanlage und die Säulenhallen eine Verbindung her; daneben ein von Hanfstaengl nicht erwähntes Moment, das in Pozzos Kalotte in S. Ignazio z. B. kaum eine Rolle spielt und das Asam nicht von dort übernommen haben kann: der Blick durch die Vordergrundarchitekturen hindurch bzw. über sie hinweg auf groß dimensionierte, weit in die Tiefe reichende und in ihren Abgrenzungen nur erahnbare Räume. Diese Tiefenräume verschwimmen bei Giordano in diffusem Licht. Wenn sie auch auf den Fotografien von Asams Pfingstfresko nur unklar auszumachen sind, so liegt dies wohl nicht nur an der Aufnahmequalität, sondern zumindest auch teilweise daran, dass Asam dem Betrachter hier weniger rational erfassbare Raumstrukturen als vielmehr visionäre und letztlich inkommensurable Architektur bieten wollte und seine Malweise diesem Ziel anpasste.

### III.

Nach der ausführlichen Erörterung des Mannheimer Freskos sei das Augenmerk wenigstens kurz noch auf zwei weitere mit dem Namen Asam verbundene Schöpfungen gelenkt, die ebenfalls dazu geeignet sind, das Unterliezheimer Pfingstfresko in einen größeren Kontext einzubetten, zunächst auf ein Bauvorhaben Egid Quirin Asams: Von seiner Hand hat sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München ein Innen- und Außenansicht kombinierender Entwurf für eine Kapelle erhalten, in der sich unmittelbar über dem Hochaltar auf einer Galerie Maria und die Apostel vor einer Apsis versammelt haben, den Blick empor gerichtet zu der vor einem Tambourfenster schwebenden Geisttaube. Seitlich schließen sich Wände und Säulenstellungen an, so dass hier ähnlich wie in Unterliezheim das Geschehen in den geschlossenen Raum geholt ist. Aber obwohl dieses in einem Obergeschoß positionierte, apsidial hinterfangene Pfingstfest sowohl aufgrund seiner Gesamtkonzeption als auch aufgrund von Einzelheiten wie den gewundenen Säulen zu einem Vergleich mit Schefflers Fresko in Unterliezheim einlädt, wird man in diesem Fall nicht unbedingt von Schefflers Kenntnis der Asamschen Idee ausgehen dürfen, zumal sie nach heutigem Wissensstand nicht ausgeführt wurde und lediglich mit Egid Quirins Plan in Verbindung gebracht werden konnte, auf dem Anwesen seines Bruders in Thalkirchen eine Hl.-Geist-Kapelle zu errichten. Immerhin wird man, da das Thalkirchener Vorhaben und damit die Zeichnung

---

Osterhofen, die sowohl die Grundzüge der Komposition, als auch einzelne charakteristische Figurenbildungen übernimmt.« Auf mögliche Bezüge zum Mannheimer Fresko geht Trottmann nicht ein.





Abb. 9: C. D. Asam, *Bischof Konrad wird an der Weihe der Kirche gehindert*, Einsiedeln, Klosterkirche (Photo: Klosterarchiv Einsiedeln)

Egid Quirins in die Jahre 1725/30 zu datieren sind, in denen Cosmas Damian Asam u. a. in Mannheim tätig war, einen brüderlichen Wettstreit zum Thema Pfingsten nicht ausschließen. Allerdings muss man aus der Autorschaft Egid Quirins nicht zwangsläufig schließen, dass ihm in der Pfingstgruppe ein plastisches *Theatrum sacrum* wie in Rohr vorschwebte: Vielleicht dachte er hier und auch bei der sich seitlich anschließenden Säulenstellung an eine Zusammenarbeit mit dem Bruder und illusionistische Malereien von dessen Hand. Gerade bei den bescheidenen Dimensionen einer Kapelle hätten sich derartige Kunstgriffe angeboten.<sup>13</sup>

Ebenfalls nicht belegen lässt sich Schefflers Kenntnis eines weiteren Wandfresko Cosmas Damian Asams, das nun nicht mehr das Pfingstthema behandelt, aber aufgrund seiner Positionierung im Raum und der Bildan-

13 Ausführlich zu diesem Kapellenprojekt: Jakob MOIS: Das Asamisch-Maria-Einsiedl-Thal. Ein Kapitel Künstlerfrömmigkeit der Barockzeit, in: *Der Zwiebelturm* 13, S. 189–194, 218 – 223; Heinz Jürgen SAUERMOST: Die Asams als Architekten, München und Zürich 1986, S. 54 ff.; Thomas KAMM: Egid Quirin Asam – Die Zeichnung einer Rundkapelle, München 1988 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München; 27).

lage Parallelen zum Unterliezheimer Pfingstfresko aufweist, da es wie dieses Fresko an einem einer Empore ähnelnden Ort einen Figurenfries vor einem architektonischen Hintergrund reiht: Gemeint ist das Fresko über der Galerie an der westlichen Abschlusswand der von Asam 1724–1727 ausgemalten Wallfahrts- und Klosterkirche Einsiedeln, das zeigt, wie am Tag nach der sog. Engelweihe Bischof Konrad von Konstanz daran gehindert wird, die Kirche erneut zu weihen (Abb. 9). Nicht nur der im Obergeschoß angesiedelte Figurenfries in Einsiedeln erinnert an Unterliezheim. Eine strukturelle Verwandtschaft kann man auch zwischen der Apsis mit der Hl.-Geist-Gloriole in Unterliezheim und dem von dem Stuckensemble des Engels im Strahlenkranz bekrönten realen Fenster in Einsiedeln erkennen. Des weiteren haben sich sowohl in Einsiedeln als auch in Unterliezheim die Figuren unter dem Gewände einer mit Mitteln der Illusionsmalerei in die Wand gebrochenen Öffnung versammelt (in Einsiedeln rechteckig, in Unterliezheim lünettenförmig). Aber während Asam zwar einerseits das Figurenensemble durch diese Positionierung stärker im realen Kirchenraum verankert als in Mannheim (wo die Rückwand negiert wird) und in dieser Hinsicht Schefflers Konzeption in Unterliezheim direkt Vorbildet, bleibt doch ein gewichtiger Unterschied zwischen Einsiedeln und Unterliezheim: In Einsiedeln geht ähnlich wie in Mannheim der Blick des Betrachters durch die Öffnung des realen Kirchenraumes in einen dahinter liegenden tiefen Illusionsraum. In Unterliezheim wird die Öffnung, wie erläutert, durch Apsisarchitektur und Figuren verstellt bzw. zugebaut, um auf diese Weise das Geschehen mit besonderem Nachdruck innerhalb des gebauten Raumes anzusiedeln.<sup>14</sup>

Wenn diese Eigenarten der Schefflerschen Pfingstillusion in den vorhergehenden Abschnitten mehrfach betont werden, so darf daraus nicht gefolgert werden, dies sei das einzige Verfahren, das er in Unterliezheim anwendet, um Illusionen zu erzeugen und die Malerei in Bezug zum realen Raum zu setzen. Ein besonderer Reiz des Freskenzyklus in Unterliezheim besteht im Gegenteil gerade darin, dass Scheffler hier, wo sich der Stuck auf wenige Gurtbogen beschränkt und die Gewölbezone ansonsten ganz der Phan-

14 Im Hinblick auf Einsiedeln wäre im vorliegenden Rahmen noch anzumerken, dass sich Asams dortige Weihnachts- und Abendmahlskuppeln intensiv mit den Effekten künstlichen bzw. übernatürlichen Lichtes auseinandersetzen, wie dies auch insbesondere der Gewölbeabschnitt von Schefflers Pfingstfresko tut. Auch wenn Scheffler diese Werke seines Lehrers möglicherweise nicht kennen gelernt hat, so war er doch nachweislich als Gehilfe in Aldersbach beteiligt, wo Asam ähnliche Wirkungen anstrebt und im zentralen Langhausfresko in der Weihnachtsvision des hl. Bernhard große Sorgfalt auf das Christkind als Lichtquelle verwendet. (Scheffler erwähnt seine Mitarbeit in Aldersbach im Gesuch um Beisitz an den Augsburger Magistrat, vgl. Anm. 5). Ob Asams Mannheimer Pfingstfresko mit ähnlich subtilen Lichteffekten aufwarten konnte, lässt sich anhand der überlieferten fotografischen Dokumente kaum noch angemessen beurteilen.



Abb. 10: Chr. Th. Schefflers Fresken, Blick nach Westen über die Orgelempore und am Langhausgewölbe, Unterliezheim (Photo: Autor)

tasie des Malers anheimgegeben ist, eine Vielzahl von Lösungsmöglichkeiten für diese Fragen gestaltet, fast eine Art Musterkatalog für die Illusionsstrategien spätbarocker Wandmalerei. So bietet er an mehreren Stellen des Gewölbes eben das, was er im Pfingstfresko vermeidet, nämlich einen raumerweiternden Ausblick. Und wenn er diese Möglichkeit am eindrucksvollsten im zentralen Langhausfresko mit den rundum laufenden Scheinarchitekturen demonstriert, so werden bei dieser Gelegenheit der abgeschlossene und der geöffnete gemalte Raum pointiert nebeneinander, oder eigentlich übereinander gestellt und kontrastiert: Im Westen türmt sich nämlich die in den offenen Himmel ragende Scheinarchitektur des mittleren Freskos als weiteres Geschoß über der Pfingstszene, wirkt mit der die Silhouette der Apsis aufgreifenden Bogenform sogar fast als ein Echo des darunterliegenden Geschoßes. Der nischenartige Charakter des Pfingstraumes und seine vergleichsweise gedrückte Decke werden dadurch umso stärker betont (Abb. 10).

Sehr unterschiedlich sind die Unterliezheimer Fresken auch hinsichtlich der Verortung des Geschehens im realen Raum. Jeden direkten Kontakt mit dem Kirchenraum meidet etwa das östliche Langhausfresko mit der Auferstehung, in dem Überschneidungen des Rahmens geradezu peinlich vermieden werden, was in dieser Umgebung eben deswegen besonders auf-

fällig wirkt, weil Überschneidungen und damit der Vorstoß in den realen Raum ja ansonsten reichlich genutzt werden. Im mittleren Langhausfresko und in den Fresken an den Emporenbrüstungen dringen dann Gliedmaßen, Draperien und Wolken mehrfach, wenn auch nicht allzu ausgreifend, über den Rahmen hinaus (vgl. Abb. 10). Im nördlichen Kapellenfresko (Krönung Mariens) erobern mehrere eine Draperie haltende Engel bereits einen größeren Raum jenseits des Rahmenovals, und im Chor und im südlichen Kapellenfresko steigern sich diese Tendenzen: Im Chor grenzt Scheffler durch Architekturmalerei zunächst ein relativ kleines Bildfeld für die Anbetung der Hirten aus, nur um aus diesem Bildfeld von Gottvater und Engeln bevölkerte Wolken wieder herausfluten zu lassen, so dass diese den Rahmen überschneidende Gruppe an Ausdehnung an die vom Rahmen begrenzte Fläche heranreicht.<sup>15</sup> In der Kuppel der südlichen Kapelle (Mariä Himmelfahrt) sind sechs der Apostel und der Sarg so außerhalb des gerahmten Ovals platziert, dass ihnen das Gesims der gebauten Architektur als Standfläche zu dienen scheint. In beiden Fällen, im Chor und in der südlichen Kapelle, ist das Geschehen also mit großem Nachdruck in den realen Kirchenraum eingedrungen. Im Pfingstfresko schließlich scheint es von diesem Kirchenraum so gut wie ganz umschlossen: Das Verfahren, eine gemalte Szene auf den realen Kirchenraum übergreifen zu lassen, ist damit konsequent zu Ende gedacht.

#### IV.

Eine umfassende Analyse der in Unterliezheim eingesetzten illusionistischen Techniken, die hier nicht geleistet werden kann, müsste schließlich noch die gesamte die Bildfelder bzw. szenischen Darstellungen umgebende Architektur- und Dekorationsmalerei einschließen samt den dort angesiedelten, Plastik imitierenden Figuren in Grisaille. Allerdings sind letztere nicht immer überzeugend in das Gesamtkonzept der Ausmalung eingebunden. Gerade die im westlichen Langhausjoch im rechten Winkel zur Hl.-Geist- und Engelsgloriole angebrachten Personifikationen der vier Kardinaltugenden lassen sich kaum mit der Pfingstdarstellung zu einer überzeugenden Gesamtschau verschmelzen: Wenn man den Standpunkt eingenommen hat, an dem sich die Apsis überzeugend in die Vertikale aufrichtet, geraten die Kardinaltugenden, die aufgrund ihrer Nähe zu den Engeln und

15 Auch eine derartige Lösung könnte von Asam inspiriert sein: Im westlichen Langhausfresko des Doms von Freising (1723/24) bilden die aus dem gerahmten Feld herausstürzenden Laster eine Figurensäule, deren Höhe an den Längsdurchmesser des gerahmten Feldes heranreicht. Asam seinerseits verarbeitete bei solchen Konzeptionen römische Vorbilder.

den Wolken auch nicht ausgeblendet werden können, in bedenkliche Schräglage und drohen ins Kirchenschiff zu kippen.

Freilich wird man weder wegen dieser Kippfiguren noch wegen anderer kleinerer Kritikpunkte in Abrede stellen, dass Scheffler in Unterliezheim einen außergewöhnlichen Freskenzyklus hinterlassen hat. Und wenn man sich fragt, ob der ganz oben im Pfingstfresko direkt unter der Kartusche mit der Signatur des Künstlers in eine Posaune stoßende Engel (ein im Rahmen des Pfingstgeschehens nicht unbedingt erforderlicher Gestus) vielleicht zugleich den Ruhm des Künstlers verkünden soll, so wird man zwar keine verlässliche Antwort darauf geben können, ob Scheffler hier wirklich eine kleine Huldigung für sich selbst inszenierte, wird aber einräumen, dass ihn insbesondere die großartige Illusion über der Orgel mit Stolz erfüllen durfte. Ganz offenbar war auch der Auftraggeber Cölestin Mayr mit Schefflers Arbeit zufrieden, denn in den folgenden Jahren wurde der Maler mehrfach mit Aufträgen von Seiten der Reichsabtei bedacht. Dazu zählen das Altarbild der Simpertkapelle in der Klosterkirche (1737), die Fresken der Marienkapelle in Haunstetten bei Augsburg (1742) sowie mehrere (heute zerstörte) Wandmalereien im Kloster selbst; und noch das Altarbild für Ettal, an dem Christoph Thomas Scheffler möglicherweise bis kurz vor seinem Tod im Januar 1756 arbeitete und das schließlich von seinem Bruder Felix Anton signiert wurde, entstand im Auftrag der Augsburger Benediktiner.